

## UN AGUJERO EN EL CINE: DE LA ESTÉTICA DE LO AUSENTE AL HORROR CONTEMPORÁNEO

Bruno Hachero Hernández  
Universitat Pompeu Fabra

### Resumen:

A partir de una reflexión sobre la ontología cinematográfica, este trabajo propone una posible tradición figurativa en el cine documental que aborda las diversas manifestaciones del horror en la Historia desde una determinada estética de la ausencia que tensa los mecanismos de representación en el cine y llega hasta obras contemporáneas. ¿Cómo se explica esta tradición? ¿Qué nuevas dudas plantea sobre la ontología del cine? ¿Cómo se ha asimilado y modificado esta tradición figurativa en el cine contemporáneo? Con estas preguntas, el presente trabajo pretende constituirse como punto de partida para una investigación en curso acerca de la figuración del horror en el documental contemporáneo.

Palabras clave: horror, cine documental, ontología fílmica, *estética de la ausencia*

### Abstract:

Starting from a reflection on film ontology, this paper proposes a possible figurative tradition in those documentary film that addresses the diverse manifestations of horror in History from a particular *aesthetic of absence*. This aesthetic configuration tightens the mechanisms of representation in film and reaches contemporary works. How can be explained this tradition? Which new doubts raises about the ontology of film? How this figurative tradition is assimilated and modified in contemporary cinema? With these questions, this paper aims to become the beginning of an ongoing research about the figuration of horror in contemporary documentary film.

Keywords: horror, documentary cinema, ontology of film, aesthetic of absence

\*\*\*

A propósito de su ejercicio de montaje entre las imágenes de los campos nazis filmadas por George Stevens y las de Elizabeth Taylor en *Un lugar en el sol* (George Stevens, 1951), contenido en su monumental *Histoire(s) du cinéma* (1985), Jean-Luc Godard clama que «todo se terminó en el momento en que no se filmaron los campos de concentración. En ese instante, el cine faltó totalmente a su deber»<sup>1</sup>. Desde ese aciago momento de la historia, la imagen cinematográfica ve cuestionada su ontología; no fue capaz de recoger el horror del exterminio, no fue testigo de su momento histórico. Toda imagen filmada desde entonces, según Godard, alude a esa falta.

En *Lo que queda de Auschwitz*, el filósofo italiano Giorgio Agamben explora el horror desde la dimensión de lo inimaginable, desde la aporía del testigo que no puede testimoniar, que no puede dotar de sentido, simbolizar a partir del lenguaje, la experiencia del horror. Para Agamben, el exterminio nazi es «una realidad tal que excede necesariamente sus elementos factuales»<sup>2</sup>, y todo testimonio acaba encontrando en su centro una *laguna*, un vacío que, precisamente en su carácter intestimoniable, da cuenta del horror.

A pesar de la célebre sentencia de Adorno sobre la imposibilidad ética de crear arte después de Auschwitz, ciertos pensadores como Didi-Huberman o Jacques Rancière plantean la necesidad de un arte que explore esa *laguna* que constituye el horror, que de eco a la voz de los testigos y tome lo irrepresentable no como una imposibilidad, sino como un desafío que abre nuevas posibilidades de representación, que vuelve, siguiendo a Rancière, «ese impensable mismo enteramente pensable, enteramente necesario según el pensamiento»<sup>3</sup>.

Dos sentencias claras y concisas de Rancière sirven de base para entender cómo la imagen cinematográfica puede enfrentarse al horror: «la imagen no es algo exclusivo de lo visible»<sup>4</sup> y «la imagen no es el doble de una cosa»<sup>5</sup>. La imagen,

---

<sup>1</sup> Böhmer, Martin, Moguillansky, Rodolfo, Rimoldi, Rogelio (Comps.). Por qué el mal. Buenos Aires: Teseo, 2010. p 378.

<sup>2</sup> Agamben, Giorgio. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III. Valencia: Pretextos, 2000, p 9.

<sup>3</sup> Rancière, Jacques. El espectador emancipado. Pontevedra: Ellago, 2010, p 139.

<sup>4</sup> Rancière, Jacques. El destino de las imágenes. Pontevedra: Politopías, 2011, p 30.

<sup>5</sup> Rancière, Jacques. El espectador emancipado. Pontevedra: Ellago, 2010, p 98.

por tanto, funciona como una forma visible que, lejos de sustituir a lo real, lo aborda desde sus posibilidades figurativas y su interacción con otras imágenes o imaginarios. La imagen puede remitir a lo invisible, puede generar pensamiento. ¿Cómo entender, entonces, esta relación con lo real? Jean-Luc Nancy lo explica utilizando el concepto de *puesta en presencia*:

La representación no es un simulacro: no es el reemplazo de la cosa original; de hecho, no se refiere a una cosa: o es la presentación de lo que no se resume en una presencia dada y consumada (o dada consumada), o es la puesta en presencia de una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible.<sup>6</sup>

Desde este punto de partida se puede analizar la gran obra documental que abordó el genocidio nazi, con más de nueve horas de metraje donde se intercalan testimonios de víctimas, declaraciones de verdugos y civiles asentados en los alrededores de los campos, explicaciones de historiadores, etc. Entre todos estos testimonios que constituyen *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), el cineasta no introduce una sola imagen de archivo. A Lanzmann le interesa la marca del pasado, no las posibles imágenes que puedan testimoniar el horror, a las que no concede legitimidad alguna. Esta cierta iconoclasia se compensa, además de con la elevación de la palabra, con un uso de la imagen que remite al pasado desde la idea de huella. Lanzmann contrapone los lugares del horror, en lentos *travellings* y paseos con la cámara, con los testimonios que sobreviven. A partir de la palabra brota algo fantasmal en esos lugares, se remite al pasado desde un presente yermo. En palabras de Jean-Luc Nancy, «su aspiración era exponer la invisibilidad mediante los testimonios que nos fueran contemporáneos»<sup>7</sup>.

---

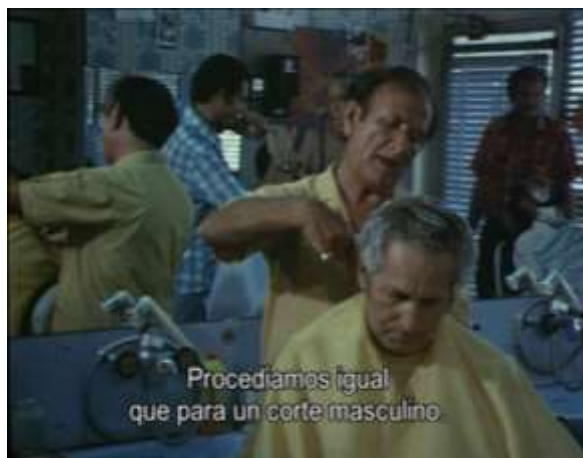
<sup>6</sup> Nancy, Jean-Luc. La representación prohibida. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p 30.

<sup>7</sup> *Ibid*, p 10.



Fotograma de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)  
que muestra las vías hacia la entrada de Auschwitz-Birkenau

Uno de los más célebres (y también criticados) testimonios que incluye el filme es el de Abraham Bomba, barbero polaco deportado a Treblinka junto a su familia y destinado a trabajos forzados como peluquero de las mujeres que iban a ser gaseadas, cuyo cabello era vendido por los nazis para fabricar ropa, fieltro, colchones o moquetas. Cuando Lanzmann lo encuentra, el barbero ya está retirado. No obstante, Lanzmann alquila una peluquería, consigue varios extras y sitúa a Abraham Bomba realizando su antiguo oficio: cortando el pelo. Mientras la palabra describe, el gesto remite al pasado. Desde el punto de vista performativo, la idea de Lanzmann es potente: incidir en el testimonio desde la memoria del gesto. Una idea que después recogería y potenciaría Rithy Panh en *S21: la machine de mort Khmère rouge* (2003), donde los carceleros del campo de exterminio camboyano S21 reproducen los gestos, las amenazas y la violencia ejercida a los prisioneros durante el genocidio camboyano.



Fotograma del testimonio de Abraham Bomba en *Shoah*  
(Claude Lanzmann, 1985)



Fotograma de *S21: la machine de mort Khmère rouge* (Rithy Panh, 2003) que muestra a un ex-carcelero del campo S21 representando, en lo que era una celda, su manera de actuar con los prisioneros

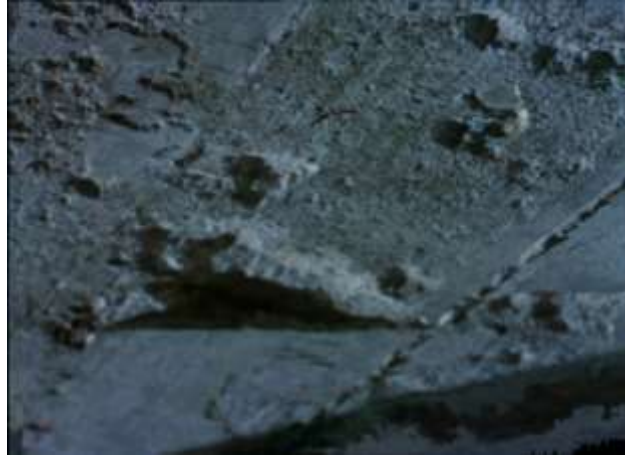
Lanzmann, por tanto, remite al pasado con dos recursos principales: por un lado, la imagen de los lugares en presente combinada con la palabra; por otro, la memoria del gesto. ¿Qué nos dice esto de la ontología cinematográfica? ¿Qué quería decir Godard cuando cuestionaba si el cine había fracasado? El cine, un arte del mostrar cuya ontología había sido definida por Kracauer a comienzos de los 60 como la *redención de la realidad física*<sup>8</sup>, un arte que reproducía la imagen del mundo a su semejanza, no sólo en sus dimensiones espaciales, sino también en sus dimensiones temporales, se erige aquí como un arte que remite, desde lo visible, a lo invisible, que opera mediante mecanismos más allá de la mera reproducción física de la realidad. Quizás no *se acabó todo*, como plantea Godard, pero sí que hay un agujero en el cine desde la mitad del siglo XX. Un agujero que responde, precisamente, a una contradicción ontológica en el arte cinematográfico que llevó a cineastas como Lanzmann a cuestionar las vías de representación que le permitían documentar el horror inasible del exterminio nazi; explorar lo que, al fin y al cabo, es otro *signo del hombre*, como recuerda Bataille, para quien «la imagen del hombre es inseparable, desde entonces, de la de una cámara de gas»<sup>9</sup>. La necesidad de explorar y documentar el horror, a pesar de su supuesta cualidad de irrepresentable.

<sup>8</sup> Kracauer, Siegfried. Teoría del cine. La redención de la realidad física. Barcelona: Paidós, 1989.

<sup>9</sup> Bataille, Georges. Œuvres complètes. París: Gallimard, 1988, p 228.

En estos términos puede entenderse una posible tradición figurativa que nace en el cine a partir de la shoá. En su *Noche y niebla* (Alain Resnais, 1955), obra canónica que Truffaut definió como el mejor filme jamás realizado, el cineasta francés filma los campos vacíos una década después de la liberación, recorriendo los lugares donde sucedió el exterminio. La narración que fluye junto a las imágenes, escrita por el poeta Jean Cayrol –superviviente de Mauthausen–, convierte al filme en una reflexión no solo sobre lo ocurrido, sino sobre la memoria y lo representable. Resnais no rechaza, como Lanzmann, la imagen de archivo, sino que entremezcla filmaciones de los campos de diversas fuentes en blanco y negro que se contraponen al color fiel del presente. En la contraposición entre la crudeza monocromática del horror filmado y la calidez saturada de los campos vacíos se erige la búsqueda errante de huellas de aquel horror que el cineasta potencia mediante la reflexión en off, que parece traicionar la propia búsqueda dándola por imposible: «ninguna imagen, ningún sonido pueden devolver su dimensión real: la del terror ininterrumpido», relata. «De estas cárceles de ladrillos, de esos sueños atormentados, lo único que les podemos mostrar es el caparazón exterior, la superficie».

Tanto Resnais como Lanzmann abordan el horror desde una estética que pone en escena lo ausente. De manera más radical en Lanzmann, que rechaza toda imagen de archivo y confiere la legitimidad a la palabra, pero también presente en Resnais, que explora precisamente la desaparición a partir de la contraposición de dimensiones temporales, llegando finalmente a una sola huella del horror –«pero hay que saberlo», advierte– en el presente: las desesperadas marcas de uñas en el hormigón de las cámaras de gas.



Fotograma de *Noche y niebla* (Alain Resnais, 1955)

que muestra las marcas de uñas y golpes en el techo de una cámara de gas

La negación del archivo y el uso de la palabra en Lanzmann se ha encuadrado en cierta tradición artística y crítica que rechaza lo abyecto en la representación del horror y toma una determinada posición ética frente a ello. Estas posiciones han sido fuertemente discutidas por Georges Didi-Huberman, para el que la imagen puede constituirse como un jirón en el velo de lo irrepresentable que permite la realización de ese *imaginar pese a todo* que el autor propone en sus *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*<sup>10</sup>. Más allá de este debate, del que da buena cuenta Diego Salgado en un artículo para la revista *Détour* titulado *De la abyección - Siglo XXI*<sup>11</sup> (en relación al célebre artículo de Rivette para *Cahiers du Cinéma*), me interesa focalizarme aquí en los dispositivos utilizados por ambos cineastas, que podrían forjar una determinada tradición que, retomando el concepto de Nancy, *pone en presencia* lo ausente cuando trabaja el horror. Más allá de Lanzmann y su particular cruzada contra la imagen de archivo, las características de esta corriente figurativa remiten a la contradicción ontológica antes descrita a partir del genocidio nazi, en la que un arte del presente como el cine no fue testigo de su tiempo. Esta crisis ontológica se hace plenamente visible en las estrategias de los cineastas que abordan precisamente ese horror que la desencadena. En los dispositivos que conciben se

---

<sup>10</sup>Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

<sup>11</sup> Salgado, Diego. *De la abyección: Siglo XXI*. En: *Détour*, num 2, 2011. Consultado desde: <http://detour.es/tiempo/salgado-abyeccion-rivette-pontecorvo-kapo.htm>

pone en escena lo invisible, a partir de la interacción entre una imagen en la que falta algo y una palabra, o a veces otra imagen, que lo convoca.

Rancière recurre al funcionamiento de la palabra para explicar las dinámicas de lo que él denomina un arte sublime, un arte capaz de inscribir la huella del horror, donde «se trata menos entonces de contar el acontecimiento que de testimoniar de un ha habido que excede el pensamiento». La palabra, para Rancière, «hace ver, designa, convoca lo ausente [...], pero ese hacer-ver funciona de hecho por medio de su propio fracaso, de su propia restricción»<sup>12</sup>. En este sentido, «lo irrepresentable expresa la ausencia de una relación estable entre mostración y significación. Pero esta desregulación implica no ya menos sino más representación: más posibilidades de construir equivalencias, de volver presente lo ausente»<sup>13</sup>.

Podríamos encontrar la culminación moderna de esta *estética de lo ausente* en *Sud* (Chantal Akerman, 1999), donde la cineasta belga explora el asesinato racial de James Byrd Jr. en Texas. Tres hombres blancos lo golpearon y encadenaron a una camioneta con la que lo arrastraron durante tres millas, hasta que su cuerpo quedó totalmente descuartizado. Para recordar, desde una forma puramente cinematográfica, la horrible muerte de Byrd, Akerman sitúa la cámara en una camioneta con la que hace el mismo recorrido que hicieron los asesinos arrastrando su cuerpo mientras se despedazaba. El plano muestra cómo el paisaje desaparece tras la camioneta, cómo la carretera vacía serpentea y se pierde en el horizonte. El cuerpo de Byrd no está, pero se hace presente en la imagen, su sufrimiento golpea al espectador a través del trabajo del tiempo en la imagen cinematográfica. Aquí no es la palabra la que designa lo ausente, sino la propia imagen, su duración y su composición visual, combinada con un silencio contemplativo que hace de la secuencia una experiencia incómoda que se acerca al horror desde la imaginación, que inscribe el crimen en la imagen, en el paisaje y el tiempo filmado<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Pontevedra: Polítopias, 2011, p 118.

<sup>13</sup> Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Pontevedra: Polítopias, 2011, p 138.

<sup>14</sup> En lo que podría constituir una especie de germen documental de lo que ahora la ficción televisiva trata en propuestas tan relacionadas con el horror y el paisaje (geográfico y humano) como *True detective* (Niz Pizzolatto, 2014).





Fotograma de la secuencia final de *Sud* (Chantal Akerman, 1999)

¿Cómo se asimila esta tradición desde el cine documental contemporáneo? ¿Qué otras posibilidades de representación se derivan de la condición irrepresentable del horror? La ontología cinematográfica, con la irrupción del vídeo, la tecnología digital, la remezcla, el cine expandido y otros tantos fenómenos contemporáneos, ha sufrido, inevitablemente, cambios radicales. El cine se encuentra actualmente en un magma de transformaciones e innovaciones que, no obstante, beben de las tradiciones figurativas que lo han vertebrado en el pasado. En este sentido, cabe la posibilidad de pensar que en el cine documental contemporáneo, esta *estética de la ausencia* detectada en las obras que trabajan el horror desde mediados del siglo XX se ha enriquecido con otros posicionamientos y otros usos de la imagen. Así, filmes recientes como *Redacted* (Brian de Palma, 2007), *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008), *The act of killing* (Joshua Oppenheimer y Christine Cynn, 2012) o *La imagen perdida* (Rithy Panh, 2013), entre otros, recurren al exceso para acercarse al horror: Brian de Palma evidencia lo incomprensible de un brutal asesinato cometido por el ejército norteamericano en Irak desde la multiplicidad de soportes, estéticas y puntos de vista; Ari Folman se aproxima a las matanzas de Sabra y Chatila con una imagen animada, es decir, liberada de toda indicialidad, que explora los recovecos de la memoria y construye, apoyada en la palabra, una historia posible desde un punto de vista subjetivo; Oppenheimer y Cynn abordan el genocidio indonesio desde la visión de los verdugos, cuya acción aún es vitoreada en el país, tomando el documental como herramienta para reescribir la Historia y la ficción como herramienta para revelar el pasado, para repensarlo y exhibirlo de manera descarnada; por último, Panh enfrenta las incompletas y parciales imágenes

filmadas por el régimen camboyano con una contra-imagen que cuenta su propia historia oculta, que revela el horror de los campos de trabajo forzado apoyándose también en la palabra para enfrentar, desde su legitimidad como víctima, a la imagen filmada mediante la imagen construida a partir de dioramas filmados y animados. Propuestas todas que recurren a determinadas estéticas del exceso – multiplicidad de soportes, imagen animada, ficción exótica, dioramas y figuras de barro que se superponen a la filmación– para explorar el horror.

Cabría preguntarse, en este punto, si estas nuevas propuestas estéticas pueden enmarcarse en la detectada *estética de la ausencia* o, como parece ser, suponen una evolución de la mirada moderna hacia una contemporaneidad que requiere otras herramientas teóricas para comprender su relación con lo real. Por otra parte, quizás este aparente viraje estético responda a un cambio en el horror en sí: de un horror que se oculta en una maquinaria de muerte infalible y silenciosa a un horror contemporáneo mediatizado, cuyas imágenes recorren la red global que constituye internet, en una tendencia que podría cristalizar en los explícitos y cuidados vídeos que distribuye el denominado Estado Islámico decapitando o quemando a sus víctimas con todo detalle. El horror contemporáneo se expone, pero lo que sigue siendo verdaderamente difícil, antes y ahora, es mirarlo.